

Crescentia Höß von Kaufbeuren (1682–1744)

Zur Ikonographie ihrer Visionen, 1. Teil

Von Karl Kosel

Das Leben der Kaufbeurer Seligen, ihr Ansehen bei den Großen ihrer Zeit und ihre religiöse Ausstrahlung, die sich in der volkstümlichen Verehrung und in der Bildwelt des 18. Jahrhunderts niederschlägt, ist von großen Spannungen und Gegensätzen bestimmt¹. Die Umstände ihres eigenen Lebens, die Ereignisse unmittelbar nach ihrem Tod und die bis in unser Jahrhundert reichenden Auswirkungen bilden das religiöse und geistesgeschichtliche Szenarium, vor dem sich Crescentias Religiosität, ihre visionäre Welt und deren Ausstrahlungen in der süddeutschen Barockkunst entfalten. In diesem Zusammenhang seien nur die wesentlichsten Punkte genannt, die ihren Lebenslauf bestimmten. Hier sind die furchtbaren Dämonenanfälle in ihrer frühen Klosterzeit sowie die Verfolgungen und die bis zur Absurdität reichenden Schikanen ihrer Mitschwestern zu erwähnen, die sie mit Geduld und Demut ertrug². Diesen Demütigungen im eigenen Kloster, die bis zur Gefahr eines Hexenprozesses reichten³, standen in der späteren Zeit die Hochschätzung und das Vertrauen hochgestellter Persönlichkeiten geistlichen und weltlichen Standes gegenüber, die ihre Heiligmäßigkeit erkannten und um ihren Rat und Gebetsbeistand baten. Die größte Bedeutung für die Verbreitung ihres heiligmäßigen Rufes und ihrer Visionen besaß ohne Zweifel ihre Bekanntschaft mit den Wittelsbachern, vor allem mit Kurfürstin (später Kaiserin) Maria Amalia und mit Kurfürst Clemens August, Erzbischof von Köln, sowie mit dem berühmten Abt Rupert Neß von Ottobeuren⁴. Die Verbindung mit München, die durch

¹ Ignatius Jeiler, O.FF.Min., *Leben der seligen Klosterfrau Maria Crescentia Höß von Kaufbeuren aus dem dritten Orden des heiligen Franziskus*, Dülmen i. W. 1901. – Arthur Maximilian Miller, *Crescentia von Kaufbeuren. Das Leben einer schwäbischen Mystikerin*, Augsburg 1968. – Rupert Gläser, *Die selige Crescentia von Kaufbeuren. Leben, Worte, Schriften und Lehre* (= Dissertationen, theologische Reihe, Bd. 2), St. Ottilien 1984 (mit vollständigem Literaturverzeichnis). – Karl Pörnbacher, *Crescentia Höß von Kaufbeuren 1682–1744*, Weissenhorn 1993.

² I. Jeiler (wie Anm. 1), S. 55–58, 63–73. – A. M. Miller (wie Anm. 1), S. 103–114.

³ I. Jeiler (wie Anm. 1), S. 71. – A. M. Miller (wie Anm. 1), S. 159 f.

⁴ I. Jeiler (wie Anm. 1), S. 313 f., 411. – A. M. Miller (wie Anm. 1), S. 315–321, 323 f.

den Besuch Crescentias bei der Karmelitin Maria Anna Josepha Lindmayr im April 1721 geknüpft worden war⁵, hat durch diese Begegnung der beiden Mystikerinnen die Visionswelt Crescentias zur vollen Entfaltung gebracht und deren bildliche Gestaltung entscheidend beeinflusst. Die Berufung des Münchener Malers Joseph Ruffini im Jahre 1728 nach Kaufbeuren, um im Mayrhofkloster das Gemälde nach Crescentias Heilig-Geist-Visionen zu malen, bildet den Abschluß dieser spirituellen und künstlerischen Verbindung zwischen München, Kaufbeuren und Ottobeuren⁶. Ruffini hatte im Jahr 1718 das Gemälde des Josephsaltars in der Münchener Dreifaltigkeitskirche geschaffen und war seit 1719 in der Benediktinerabtei Ottobeuren tätig⁷. Die Stiche nach Ruffinis Gemälde und die Stiftungen der Kurfürstin, ein Baldachin für das Bild (1732) und eine silberne Nachbildung der Figur (1735)⁸, gaben die entscheidenden Anstöße für die weiträumige Verbreitung der bildlichen Darstellungen nach Crescentias Visionen. Die briefliche Verbindung mit dem Kölner Kurfürsten und Erzbischof Clemens August seit 1730 und dessen persönliche Besuche bei Crescentia in den Jahren 1731 und 1733 haben zur Verbreitung ihres Rufes in den Bistümern Köln, Münster, Paderborn, Hildesheim und Osnabrück wesentlich beigetragen⁹. Die Stiche nach der Heilig-Geist-Vision, die der Augsburger Simon Thaddäus Sondermayr in seiner Eigenschaft als Hofkupferstecher des Kurfürsten von Köln schuf¹⁰, bildeten die Vorlage für das Altarfresko in der Hl.-Geist-Kapelle (nach 1761) des Schlosses Augustusburg zu Brühl¹¹. Gleichermäßen verbreitete sich der Ruf ihrer Heiligkeit in Österreich und führte zur Korrespondenz mit dem Brixener Fürstbischof Kaspar Ignaz Graf Künipl (1702–47)¹². Das Bildnis Crescentias von Franz Sebald

⁵ I. Jeiler (wie Anm. 1), S. 93 f. – A. M. Miller (wie Anm. 1), S. 227 ff. – R. Gläser (wie Anm. 1), S. 46 f.

⁶ I. Jeiler (wie Anm. 1), S. 181. – A. M. Miller (wie Anm. 1), S. 352 f. – K. Pörnbacher (wie Anm. 1), S. 83, Abb. 26.

⁷ Michael Hartig, Die Dreifaltigkeitskirche in München (= Schnells Kunstführer 27), München-Zürich 1971, S. 4, Abb. S. 9. – Hugo Schnell, Ottobeuren. Kloster und Kirche (= Schnells Große Kunstführer 2), München-Zürich 1979, S. 26.

⁸ A. M. Miller (wie Anm. 1), S. 353 f. – K. Pörnbacher (wie Anm. 1), S. 83.

⁹ I. Jeiler (wie Anm. 1), S. 411. – A. M. Miller (wie Anm. 1), S. 323 f. – K. Pörnbacher (wie Anm. 1), S. 83–86.

¹⁰ Norbert Lieb, in: Thieme-Beckers Künstlerlexikon 31, Leipzig 1937, S. 275 f. – K. Pörnbacher (wie Anm. 1), Abb. XVII.

¹¹ Ausstellungskatalog „Kurfürst Clemens August, Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts“, Schloß Augustusburg zu Brühl, Köln 1961, S. 138, Tafel 14 (irrtümlich Muttergottes mit sieben Flammen).

¹² I. Jeiler (wie Anm. 1), S. 313.

Unterberger im Diözesanmuseum Brixen belegt diese Verbindung mit dem Tiroler Bistum¹³, das damals noch unmittelbar an die Diözese Augsburg grenzte. Über die besondere Verbindung mit dem Augustiner-Chorherrenstift Neustift bei Brixen, vor allem mit dem Kanoniker Gabriel Weber und der Tätigkeit Matthäus Günthers in der dortigen Stiftskirche¹⁴, wird noch ausführlicher zu sprechen sein. – Das Hauptverbreitungsgebiet der Darstellungen nach den Visionen Crescentias konzentriert sich auf Schwaben zwischen Lech und Iller, vor allem im Gebiet um Kaufbeuren, Mindelheim und Memmingen. Hier sind vor allem die Franziskanerinnenklöster in Mindelheim und Klosterbeuren zu nennen. Mit dem Mindelheimer Kloster war sie besonders eng verbunden, wo noch zahlreiche persönliche Erinnerungsstücke, ein Heilig-Geist-Gemälde und Bildnisse Crescentias aufbewahrt werden¹⁵. In Klosterbeuren bei Babenhausen hatte am 7. Dezember 1723 der Provinzial Pater Sebastian Höß, ein Onkel Crescentias, in einer Kapelle des Klosters das Allerheiligste eingesetzt¹⁶. Aus der Zeit der Barockisierung der Klosterkirche um 1740 sind mehrere Darstellungen nach Crescentias Visionen erhalten geblieben. – Seit 1731 ist die Verbindung Crescentias mit dem Benediktiner-Reichsstift Ottobeuren und seinem Bauherrn Abt Rupert II. Neß (1710–40) nachgewiesen¹⁷. Die Innenausstattung des großartigen Klosterbaus ging in den dreißiger Jahren allmählich ihrer Vollendung entgegen. Den Abschluß des ganzen Bildprogramms bildeten die nach einem Konzept von Pater Konrad Renz ausgeführten Deckengemälde im Kreuzgang des Konventbaus, die Franz Anton Erler zwischen 1735 und 1739 schuf¹⁸. Erler hat dann in seiner „Spätzeit“ (gest. 1745) die drei Ölgemälde mit der Darstellung der Dreifaltigkeit (Klostermuseum) geschaffen¹⁹, von denen der Hl. Geist in Jünglingsgestalt auf die Visionen Crescentias zurückgeht²⁰.

¹³ K. Pörnbacher (wie Anm. 1), Abb. Umschlag (Rückseite).

¹⁴ R. Gläser (wie Anm. 1), S. 98. – Karl Kosel, Matthäus Günther in Neustift. Neuentdeckte Altargemälde des Meisters, in: 850 Jahre Augustiner Chorherrenstift Neustift, Neustift 1992, S. 227–250.

¹⁵ A. M. Miller (wie Anm. 1), S. 334. – Heinrich Habel, Landkreis Mindelheim, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXXI), München 1971, S. 268 passim.

¹⁶ Kurt Gottwald, 700 Jahre Klosterbeuren, Klosterbeuren 1973, S. 10.

¹⁷ A. M. Miller (wie Anm. 1), S. 319 ff.

¹⁸ Nobert Lieb, Die barocke Architektur- und Bilderwelt des Stifts Ottobeuren, in: Aegidius Kolb (O. S. B.) und Hermann Tüchle (Hg.), Ottobeuren. Festschrift zur 1200-Jahrfeier der Abtei, Augsburg 1964, S. 326.

¹⁹ H. Schnell (wie Anm. 7), S. 23.

²⁰ P. Aegidius Kolb (O. S. B.), Benediktiner-Abtei Ottobeuren, Ottobeuren ³1977, S. 13.

Die kurz nach dem Tod Crescentias einsetzenden Untersuchungen über die Heiligmäßigkeit ihres Lebens und über die bildlichen Darstellungen ihrer Heilig-Geist-Visionen durch Eusebius Amort und Johann Baptist Bassi sind wiederholt ausführlich dargestellt worden, so daß sich hier eine Wiederholung erübrigt²¹. Die Voraussetzungen für diese Untersuchungen und für das vom Augsburger Fürstbischof Joseph Landgraf von Hessen-Darmstadt verhängte Verbot dieser Darstellungen, das von Papst Benedikt XIV. bestätigt wurde²², erscheinen durch die nachfolgend zitierten Ausführungen von Ignatius Jeiler, die auch für die Beurteilung der ikonographischen Entwicklung maßgeblich sind, in einem anderen Licht: „Zuvörderst hat die selige Crescentia diese Form der Abbildung des heiligen Geistes keineswegs erfunden, vielmehr waren solche Bilder schon seit unvordenklichen Zeiten in mehreren Kirchen Deutschlands vorhanden, namentlich in den Diözesen Salzburg, Passau, Konstanz und München-Freising, zu München z. B. in der Kirche zum heiligen Petrus, auf dem Hochaltar der Kirche der Karmeliterinnen und anderswo. Auch in dem Kloster zu Kaufbeuren hatten die Schwestern alte Kupferstiche, die schon vor der Geburt der Crescentia gedruckt waren, und die den heiligen Geist in Gestalt eines Jünglings darstellten, mit der lateinischen Inschrift: ‚In dieser Gestalt hat sich der heilige Geist der heiligen Jungfrau Theresia geoffenbart‘.“

„Zweitens: nicht Crescentia, sondern ihre Oberin Johanna hat sowohl die kleinen Kupferabdrücke, als auch das große und schöne Bild des heiligen Geistes anfertigen lassen. Solche Bilder wurden unter jener Oberin von dem Kloster oft ausgeteilt; auf manche ist auch der Name ‚M. Crescentia‘ geschrieben, aber die Handschrift verrät bei allen, die dem Verfasser zu Gesicht gekommen sind, die Hand der M. Anna Neth.“

„Drittens: sobald Crescentia selbst Oberin wurde, verbot sie ihren Untergebenen, diese Bilder fernerhin auszuteilen, ja, um ihnen jede Gelegenheit, dieses Verbot zu übertreten, abzuschneiden, mußten alle ihre Exemplare abgeben. Dies ist eidlich erhärtet von solchen Schwestern, die selbst die Bilder hatten herausgeben müssen.“²³

Doch die Maßnahmen, die Crescentia zu ihren Lebzeiten traf, und das päpstliche Verbot mit Breve vom 1. Oktober 1745 konnten die Verbreitung dieser Hl.-Geist-Darstellungen um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mehr

²¹ I. Jeiler (wie Anm. 1), S. 177. – R. Gläser (wie Anm. 1), S. 7 f.

²² I. Jeiler (wie Anm. 1), S. 178. – A. M. Miller (wie Anm. 1), S. 355.

²³ I. Jeiler (wie Anm. 1), S. 180.

verhindern. Nicht nur die beiden Deckenfresken von Matthäus Günther (1705–88) in Schongau und Altdorf aus dem Jahre 1748²⁴, die wegen dieses Themas und ihres künstlerischen Ranges berühmt wurden, sondern auch andere Augsburger Künstler, z. B. Johann Georg Bergmüller (1688–1762) und Balthasar Riepp (1703–64), befassen sich mit dem Themenkreis um Crescentias Heilig-Geist-Visionen. Die ikonographische Entwicklung der Visionsdarstellungen im Hinblick auf Crescentia Höß ist seit Anfang des 18. Jahrhunderts von den unterschiedlichen Traditionen der Dreifaltigkeits- und Hl.-Geist-Darstellungen beeinflusst. Die von der Münchener Malerei, Johann Andreas Wolff und Cosmas Damian Asam, ausgehende Entwicklung entfaltet sich vor allem in der monumentalen Decken- und Altarblattmalerei ihrer Augsburger Schüler, Johann Georg Bergmüller, Christoph Thomas Scheffler und Matthäus Günther.

Davon zu unterscheiden ist die vom Gemälde Ruffinis ausgehende Bildergruppe, die als die eigentliche crescentianische Darstellungsform zu bezeichnen ist. Der zeitliche und regionale Schwerpunkt liegt um bzw. kurz nach 1740 in den Franziskanerinnenklöstern zu Mindelheim und Klosterbeuren sowie in der Benediktinerabtei Ottobeuren. Die Datierung 1742 für die Wandgemälde Franz Anton Germillers im Refektorium des Mindelheimer Klosters bietet hier einen gesicherten Anhaltspunkt für die zeitliche Einordnung²⁵. Die Verbreitung dieses Typus der Hl.-Geist-Darstellung erfolgt spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts durch Augsburger Stecher, die vor allem nach Vorlagen von Gottfried Bernhard Göz (1708–74) arbeiteten²⁶. Der oben erwähnte Stich von Simon Thaddäus Sondermayr und das davon abhängige Altarfresko in der Kapelle von Schloß Brühl gehen auf diesen Stich nach Vorlage von Göz zurück. Eine interessante Synthese der Güntherschen Komposition in Altdorf mit der Gözschen Hl.-Geist-Gestalt gestaltet Balthasar Riepp 1754 im Chorfresko der Pfarrkirche von Großaitingen²⁷.

²⁴ Hermann Gundersheimer, Matthäus Günther. Die Freskomalerei im süddeutschen Kirchenbau des 18. Jahrhunderts, Augsburg 1930, S. 38 ff., Abb. 51. – Norbert Jocher/Gode Krämer, Ikonographisches Verzeichnis der Fresken, in: Matthäus Günther 1705–1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen. Gedächtnisausstellung zum 200. Todesjahr. Gemälde-Entwürfe-Zeichnungen-Druckgraphik, München 1988, S. 361, 372; Abb. 10, 11 (zitiert als: Kat. M. Günther).

²⁵ H. Habel (wie Anm. 15), S. 273.

²⁶ K. Pörnbacher (wie Anm. 1), Abb. XVI.

²⁷ Frank Otten und Wilhelm Neu, Landkreis Schwabmünchen, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXVI), München 1967, S. 42.

Es gibt Anlaß zu einigem Kopfzerbrechen, daß Riepps Großaitinger Fresko, obwohl seine Thematik bekannt ist, bis heute noch nicht bildlich veröffentlicht wurde – mit einer einzigen Ausnahme²⁸ – und daher die Beziehung zu Crescentia Höß von der Forschung übergangen wurde. Der Zusammenhang mit dem späteren Schicksal der Hl.-Geist-Darstellungen ist hier mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, das durch die von Papst und Bischof angeordnete Konfiszierung verursacht wurde und so zur Seltenheit ihres Vorkommens beitrug²⁹. Der Einzug dieses Visionsthemas in die kirchliche Monumentalmalerei konnte dadurch nicht verhindert werden, doch die restriktive Haltung der aufgeklärten Theologen gegen diesen vermeintlichen Aberglauben und seine bildliche Darstellung rief jene Verunsicherung hervor, die bei den kirchlichen Auftraggebern negative Auswirkungen haben mußte. Der historische Positivismus der Aufklärung schloß mystische und visionäre Erscheinungsformen der Spiritualität, in der volkstümlichen Frömmigkeit und damit als Grundlagen der Barockkunst wegen der vermeintlichen Gefahr des Aberglaubens aus. Die Kommissionen Amorts wegen der Wallfahrt zum gezeißelten Heiland auf der Wies, hinsichtlich der Echtheit des „Wunderbarlichen Gutes“ von Hl. Kreuz in Augsburg und wegen des wundertätigen Kreuzes in Ursberg unmittelbar nach seiner Kaufbeurer Untersuchung veranschaulichen die restriktive Position der aufgeklärten Theologie³⁰. Trotzdem ist hier eine sehr moderate Haltung festzustellen, wenn Papst Benedikt XIV. anordnete, die vorhandenen Hl.-Geist-Darstellungen „mit Klugheit und ohne Lärm bei Seite zu schaffen“³¹. In krassem Gegensatz dazu steht die Verbrennung der Originalgemälde von Ruffini, die im Jahre 1928 auf höhere Anordnung erfolgte³². Die wahnwitzige Tat eines Bilderstürmers, die fast ein Menschenalter nach Crescentias Seligsprechung geschah, ist als eine böswillige Schmähung ihres Andenkens, als *damnatio memoriae* zu bezeichnen. Die ideologische Verdrehung der theologischen Bedenken, die zwei Jahrhunderte zuvor aufgetreten waren, kennzeichnet in Verbindung mit der Bilderstürmerei die geistige und religiöse Krise unseres Jahrhunderts. Mit Recht erhebt Arthur Maximilian

²⁸ Peter Klughammer, Kirchenführer Großaitingen, Großaitingen o. J., Abb. S. 13.

²⁹ I. Jeiler (wie Anm. 1), S. 177 ff. – Rolf Biedermann, in: Kat. M. Günther, S. 350 m. Abb., Kat.-Nr. 135.

³⁰ Georg Rückert, Eusebius Amort und das bayerische Geistesleben im 18. Jahrhundert (= Beiträge zur altbayerischen Kirchengeschichte 20, 2. Heft), München 1956, S. 32 ff.

³¹ I. Jeiler (wie Anm. 1), S. 179.

³² R. Gläser (wie Anm. 1), S. 113.

Miller seine warnende Stimme: „Wir aber werden, wenn in uns der Heilige Geist nicht Mensch werden kann, noch tiefere Abstürze erleiden.“³³

Die Grundlage für die Ikonographie der Darstellungen nach den Hl.-Geist-Visionen Crescentias und ihrer Vorstufen sind zwei kurze Texte, die der Jesuit Dominikus Ott im Jahre 1780 nach Angaben von noch lebenden Mitschwestern Crescentias niedergeschrieben hat³⁴. Diese Texte haben folgenden Wortlaut: „Es ist ihr aber der hl. Geist erschienen in der Gestalt eines überaus schönen Jünglings in einem schneeweißen Rock und Mantel mit bloßem Haupt und gekrausten Haaren und mit sieben um das Haupt schwebenden Flammen oder feurigen Zungen. Fast in jener Gestalt, – wenigstens soviel das wesentliche betrifft – in der er vor Zeiten der hl. Theresia erschienen ist, die ihn auch abbilden ließ und die Bildnisse in ihrem Gebetbuch aufbewahrte.“ – „An einem Pfingstfest erschien Crescentia der Hl. Geist und erfüllte sie mit seinen sieben Gaben auf eine ganz unaussprechliche Weise und sagte: Wer nichts liebt als mich allein, den will ich in mir und in meiner Gnade befestigen. Crescentia, die diese Gnade im Innersten ihres Herzens ganz empfindlich merkte, konnte diese nicht erklären. Das allein sagte sie, daß von dieser Zeit an ein über die Maßen helles und ganz neues Licht in ihrer Seele verblieben sei, das ihr nicht allein den Abgrund ihres Nichts sonnenklar zeigte und alle Bewegungen der Natur entdeckte, sondern daß sie auch durch die Klarheit dieses Lichtes alle Wirkungen der Gnade Gottes in ihr selbst sehe und erkenne.“³⁵

Die beiden Texte geben klaren Aufschluß über zwei ikonographische Typen der Darstellungen nach Crescentias Heilig-Geist-Visionen:

1. Die Gestalt des Hl. Geistes als Jüngling in den Stichen von Johann Heinrich Störcklin und Simon Thaddäus Sondermayr, die auf eine Vorlage von Gottfried Bernhard Göz zurückgehen³⁶. 2. Die Gnadenwirkungen Gottes und die sieben Gaben des Hl. Geistes im Leben Crescentias, die in ihrer Liebe zum Hl. Geist Ausdruck finden. Der zweite Text charakterisiert daher Crescentia als Braut des Hl. Geistes, wie sie in den Kupferstichen von Gottfried Bernhard Göz und Joseph Erasmus Belling dargestellt ist³⁷. Auf das damit zusammen-

³³ A. M. Miller (wie Anm. 1), S. 356.

³⁴ R. Gläser (wie Anm. 1), S. 13 f.

³⁵ R. Gläser (wie Anm. 1), S. 167 f., Abb. S. 112.

³⁶ K. Pörnbacher (wie Anm. 1), Abb. XVI, XVII.

³⁷ Rudolf Wildmoser, Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Katalog der Werke, Teil II: Katalog, in: JVB 19, 1985, S. 173, Katalog-Nr. 1-070-326 (um 1742–50). – K. Pörnbacher (wie Anm. 1), Abb. VI (G. B. Göz), VIII (J. E. Belling). – R. Gläser (wie Anm. 1), S. 167.

hängende Thema der Muttergottes als Braut der Hl. Geistes wird später einzugehen sein.

Die unmittelbare Voraussetzung für die Darstellung des Hl. Geistes als Jüngling mit sieben Flammen um sein Haupt, wie er in Crescentias Visionen erscheint, ist das Hochaltargemälde in der Dreifaltigkeitskirche zu München, das 1711 von Johann Andreas Wolff (1652–1716) begonnen und 1717 von seinem Schüler Johann Degler (1666–1729) vollendet wurde³⁸. Der in der Literatur mehrmals erscheinende Franz Joseph Degler ist in den Münchener Pfarrbüchern nicht belegt und daher als Irrtum zu bezeichnen³⁹. Das Hochaltargemälde, eine Stiftung des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel⁴⁰, geht auf das Programm von Maria Anna Lindmayr zurück und basiert auf ihrer Dreifaltigkeitsvision vom 8. Juli 1704⁴¹. Die Komposition geht von der allerseligsten Jungfrau Maria als Mutter der Barmherzigkeit und Beschützerin Münchens aus. Die Mittelgruppe zeigt Gottvater als Erschaffer des Himmels und der Erde sowie Gottsohn als Erlöser des Menschengeschlechtes durch sein heiliges Leiden. Die Gruppe der Dreifaltigkeit bekrönt der Hl. Geist in Gestalt eines Jünglings mit den sieben Flammen um sein Haupt, d. h. als Ausspender aller Gaben und Gnaden, und mit der Taube des Geistes auf seiner Brust.

Das Bildprogramm Maria Anna Lindmayrs stimmt daher, vor allem hinsichtlich der Gnadenwirkungen des Hl. Geistes und seiner sieben Gaben, mit den Berichten über Crescentias Visionen völlig überein. Die Quellenaussagen und der Besuch von Crescentia Höß bei der Lindmayrin im Jahre 1721 bestätigen daher diese Grundlagen der visionären und bildlichen Inspiration. Zudem ist mit Joseph Ruffini, der das Gemälde des Josephsaltars in der Dreifaltigkeitskirche schuf, der spätere Maler des Kaufbeurer Heilig-Geist-Bildes verteten, wodurch der unmittelbare Zusammenhang zwischen dem Münchener Karmelitinnenkloster und dem Kaufbeurer Franziskanerinnenkloster als Grundlage dieser Dreifaltigkeits- und Heilig-Geist-Ikonographie er-

³⁸ M. Hartig (wie Anm. 7), S. 4 (irrtümlich Franz Joseph D.). – K. Pörnbacher (wie Anm. 1), Abb. 25 (irrtümlich Franz Joseph D.).

³⁹ Siehe Anm. 38. – Übernommen bei: Gerhard P. Woeckel, *Pietas Bavarica. Wallfahrt, Prozession und Ex voto-Gabe im Hause Wittelsbach in Ettal, Wessobrunn, Altötting und der Landeshauptstadt München von der Gegenreformation bis zur Säkularisation und der „Renovatio Ecclesiae“*, Weifshorn 1992, S. 124. – Gültige Mitteilung von Herrn Professor Dr. Norbert Lieb, München.

⁴⁰ Benno Hubensteiner, *Vom Geist des Barock. Kultur und Frömmigkeit im alten Bayern*, München 1967, S. 203. – G. P. Woeckel (wie Anm. 39), S. 124, Abb. 79.

⁴¹ B. Hubensteiner (wie Anm. 40), S. 196 f. – M. Hartig (wie Anm. 7), S. 10 f. – G. P. Woeckel (wie Anm. 39), S. 124 ff.

wiesen ist. Außerdem tritt mit Cosmas Damian Asam (1686–1739) als Schöpfer des Kuppelfreskos in der Dreifaltigkeitskirche (1714/15) die dritte Künstlerpersönlichkeit auf, welche die Entwicklung dieser Ikonographie im bayerischen und schwäbischen Rokoko entscheidend mitbestimmt⁴².

Auch im Augsburger Bereich erscheint eine sehr frühe Darstellung der Dreifaltigkeit mit der jünglingshaften Gestalt des Hl. Geistes. Ein Deckengemälde von Johann Rieger (1660–1730) an einem Seitenkapellengewölbe der ehemaligen Benediktinerinnen-Klosterkirche Holzen (1704 ff.) zeigt den jugendlichen Hl. Geist in der Mitte der Dreifaltigkeitsgruppe (Abb. 21)⁴³. Der Hl. Geist ist ohne die sieben Flammen dargestellt. Statt dessen erscheint hinter seinem Haupt ein mit Strahlen erfülltes Dreieck. Präzisere Gemeinsamkeiten mit dem Hochaltargemälde der Dreifaltigkeitskirche und den späteren Darstellungen nach den Visionen von Crescentia Höß sind nicht festzustellen. Doch der theologische Ursprung des Holzener Bildprogramms ist in der Benediktinerabtei Ottobeuren zu suchen, die mit Pater Christoph Vogt (1648–1725) als Beichtvater und örtlichem Bauleiter (1695–1704) mit Sicherheit die Programmkonzeption der Klosterkirche maßgeblich beeinflusste⁴⁴. Die Darstellung der Dreifaltigkeit im Hauptdeckengemälde des Langhauses, die Engeldienste beim Meßopfer in den Deckengemälden des Hochaltarraumes und die Gesetze des Glaubensbekenntnisses in den Deckengemälden der Seitenkapellen und der Emporen nehmen die Grundzüge des Bildprogramms in der Ottobeurer Stiftskirche vorweg⁴⁵. Man erkennt daran, wie bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts die religiöse und künstlerische Landschaft in Bayern und Schwaben ausgebildet ist, aus der die Visions- und Bildwelt von Crescentia Höß erwächst.

Die Werkgruppe von Johann Georg Bergmüller, die mit den Heilig-Geist-Visionen von Crescentia Höß zusammenhängt, läßt sich auf den Zeitraum zwischen 1748 und 1750 konzentrieren, d. h. also gleichzeitig mit den Deckengemälden Matthäus Günthers in Altdorf und Schongau. Es handelt sich um folgende Werke:

⁴² M. Hartig (wie Anm. 7), S. 4, 10, Abb. S. 16. – Bruno Bushart und Bernhard Rupprecht (Hg.), Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk, München 1986, S. 201–204, Tafeln 7–8.

⁴³ Hans Jakob Wörner, Ehemaliger Landkreis Wertingen, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXXIII), München 1973, S. 125, 132 f.

⁴⁴ Norbert Lieb, Ottobeuren und die Barockarchitektur Ostschwabens, Diss. München 1931, S. 11 f. – H. J. Wörner (wie Anm. 43), S. 124.

⁴⁵ H. J. Wörner (wie Anm. 43), S. 132 f. – P. Rupert Prusinovsky OSB, Benediktinerabtei Ottobeuren. Basilika St. Alexander und Theodor, Tübingen ³1990, S. 17–38.

1. Zeichnung „Krönung Mariens durch die Hl. Dreifaltigkeit“. Ottobeuren, Graphische Sammlung der Benediktinerabtei (Abb. 22)⁴⁶.
2. Hochaltargemälde „Hl. Dreifaltigkeit und der Ratschluß der Erlösung“ (1748). Landsberg/Lech, ehem. Ursulinen- (jetzt Dominikanerinnen-) Klosterkirche⁴⁷.
3. Deckengemälde „Hl. Dreifaltigkeit und der Ratschluß der Erlösung“ (1750). Haimhausen (Lkr. Dachau), Schloßkapelle Zum geißelten Heiland (Abb. 23)⁴⁸.

Die erst vor kurzem im Kunsthandel aufgetauchte Zeichnung ist ohne weiteres als außerordentlich qualitätvolle Schöpfung Johann Georg Bergmüllers zu erkennen, die auf das Hochaltargemälde „Himmelfahrt Mariens“ in der Dillinger Studienkirche (1756) vorausweist. Vor allem die beiden Engel, die Maria emportragen, sind kompositionell und physiognomisch mit denselben Engeln der Mariengruppe des Hochaltargemäldes unmittelbar verwandt⁴⁹. Auch die Gestalt der Muttergottes zeigt in der Komposition, der Gewanddrapierung und den Gesichtszügen wesentliche Übereinstimmungen mit derjenigen des Dillinger Gemäldes. Noch engere Verwandtschaften lassen sich bei den Gestalten Christi und Gottvaters der Zeichnung mit einem Grisaillegemälde Johann Georg Bergmüllers „Verherrlichung der Muttergottes durch die Hl. Dreifaltigkeit“ (Stams/Tirol, Stiftsmuseum)⁵⁰ nachweisen, das in die Zeit von dessen Entwurf für den Hochaltar der Dillinger Studienkirche um 1753 datiert werden kann⁵¹. Die Übereinstimmungen in den Details der Körperhaltung, der Gewandbehandlung und der Physiognomik kommen der völligen Identität sehr nahe, die den engen stilistischen und zeitlichen Zusammenhang zwischen der Zeichnung und dem Grisaillegemälde zweifelsfrei beweisen.

Trotzdem ist ein unmittelbarer Zusammenhang mit dem Entwurfsprozeß für den Hochaltar der Dillinger Studienkirche nicht anzunehmen, da die Dreifaltigkeitsgruppe der Zeichnung mit dem Hl. Geist als Jüngling und als

⁴⁶ Lavierte Tuschzeichnung, 22,9 × 18,7 cm. – Mein herzlichster Dank gilt H. H. Pater Rupert Prusinovsky, Abtei Ottobeuren, für die lebenswürdige und großzügige Überlassung des Rechtes zur Erstveröffentlichung.

⁴⁷ Hugo Schnell, Dominikanerinnenkirche Landsberg am Lech (= Schnells Kunstführer 861), München-Zürich 1967, S. 6 ff., Abb. S. 9.

⁴⁸ Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern IV: München und Oberbayern, bearbeitet von Ernst Götz u. a., München-Berlin 1990, S. 398 f.

⁴⁹ Julius Schöttl, Studienkirche Dillingen a. d. D. (= Schnells Kunstführer 258), München-Zürich ³1970, S. 3, 10. – Karl Kosel, Augsburger Barockkünstler in Stams, in: JVAB 18, 1984, Abb. 60.

⁵⁰ K. Kosel (wie Anm. 49), S. 392 f., Abb. 59.

⁵¹ K. Kosel (wie Anm. 49), S. 394.

geflügeltes Wesen auf eine frühere Schaffensperiode Bergmüllers hinweist. Die Gruppierung der Dreifaltigkeit als Abschluß der Diagonalkomposition und der Physiognomie des Hl. Geistes mit den sieben Flammen um sein Haupt gehen eindeutig auf das Hochaltargemälde von Johann Andreas Wolff in der Münchener Dreifaltigkeitskirche zurück. Die Kenntnis Bergmüllers vom genannten Hochaltargemälde kann als selbstverständlich angenommen werden, da er bis 1708 bei Johann Andreas Wolff in der Lehre stand⁵². Die Nachwirkungen dieses bedeutenden Spätwerkes seines Lehrers, die bei Bergmüller in einem Abstand von ungefähr vier Jahrzehnten auftreten, sind nur aus dem Erlebnis der mystischen und visionären Frömmigkeit der Maria Anna Lindmayr während seiner Münchener Lehrjahre zu erklären. Nun um die Mitte des 18. Jahrhunderts ruft die Begegnung mit der zutiefst verwandten Visionswelt von Crescentia Höß die Rückerinnerung Bergmüllers an die prägenden religiösen und künstlerischen Eindrücke seiner Frühzeit wach, die an der Schwelle zu seiner späten Schaffenszeit mit der Feierlichkeit und Monumentalität seiner künstlerischen Reife gestaltet werden. Die Gesichtszüge der Dreifaltigkeit und der Muttergottes zeigen eine erstaunlich enge Verwandtschaft mit denjenigen in Wolffs Hochaltargemälde. Die Mittelachse der Komposition Bergmüllers mit dem Hl. Geist und der Muttergottes betont durch die von Gottvater und Gottsohn gehaltene Krone das eigentliche Hauptthema der Zeichnung: Maria als Braut des Hl. Geistes. Die mächtigen Flügel des Hl. Geistes, die ihm Engelsgestalt verleihen, und seine kompositionelle Stellung über Maria beinhalten ohne Zweifel die Anspielung auf die Verkündigung, die Überschattung durch die Kraft des Hl. Geistes (Lukas 1,35)⁵³. Die geflügelte Gestalt des Hl. Geistes erscheint hier als Anspielung auf den Engel der Verkündigung, Gabriel. Zugleich können aber seine engelhaften Flügel als eine Weiterentwicklung und Entfaltung der Taube auf der Brust des Hl. Geistes in Wolffs Hochaltargemälde bezeichnet werden. Die Übernahme dieses Motivs durch Bergmüller läßt sich kurz nach Abschluß seiner Lehrzeit bei Wolff nachweisen. Das im Jahre 1714 entstandene Gemälde des Seitenaltars der hl. Anna und der hl. Familie, das die heilige Sippe mit dem Jesuskind, seinen Eltern und den

⁵² Georg Christoph Kilian, Herrn Johann Georg Bergmiller Kunstberühmten Historien-Mahlers Lebens-Beschreibung, in: Codex Halder (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur: 2^o Cod. Halder 31), pag. 115. – Im Wortlaut abgedruckt bei: Hans Ruf, Schwäbischer Barock. Die Türkheimer Werkstätten. Schreiner, Bildhauer und Maler des 17. und 18. Jahrhunderts, Weißenhorn 1981, S. 156–158.

⁵³ Karl Wittkemper, Artikel „Braut des Hl. Geistes“, in: Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk (Hg.), Marienlexikon, 1. Band, St. Ottilien 1988, S. 569.

hll. Joachim und Anna sowie den hl. Johannes den Täufer als Kind mit seinen Eltern Elisabeth und Zacharias darstellt, in der Pfarrkirche von Merching (Lkr. Aichach-Friedberg) zeigt über dieser Gruppe die schwebende Gestalt Gottvaters mit der Hl.-Geist-Taube auf seiner Brust⁵⁴. Die Diagonalkomposition, die Haltung der Arme und die Stellung der Taube zwischen diesen stimmt völlig mit dem Hl. Geist in Wolffs Hochaltargemälde überein.

Die thematische Übereinstimmung der Zeichnung Bergmüllers hinsichtlich der Muttergottes als Braut des Hl. Geistes mit den Deckengemälden Matthäus Günthers in Altdorf und Schongau ist daher eindeutig gegeben. Die Darstellung des Hl. Geistes als geflügeltes Wesen erscheint in der Augsburger Malerei des 18. Jahrhunderts erstmals bei Johann Georg Bergmüller⁵⁵. Als Vorläufer auf dem Gebiet der Barockplastik kann ein geflügelter und gekrönter Hl. Geist von Andreas Thamasch (1696) aus der Kapelle Mariä Himmelfahrt in Finstermünz (BH. Landeck) genannt werden, der zusammen mit der Dreifaltigkeitsgruppe die Altarbekrönung bildete und in Beziehung zum Altargemälde mit der Himmelfahrt Mariens stand⁵⁶. Die Auswirkungen der Hl.-Geist-Darstellung Wolffs sind durch die Tatsache gekennzeichnet, daß die meisten Wiederholungen in Fresko- und Ölmalerei nach Ruffinis Originalgemälde den Hl. Geist mit der Taube auf der Brust darstellen. Eine der Ausnahmen ist die Darstellung Matthäus Günthers im Chorfresko der Pfarrkirche von Altdorf. Die Darstellung Gottvaters mit der Taube auf der Brust beim Merchinger Altargemälde beweist jedenfalls, daß Bergmüller bei der Übermittlung dieses Darstellungstypus seines Lehrers Johann Andreas Wolff nach Augsburg eine entscheidende Rolle gespielt hat.

Als zweites Thema erscheint in der Zeichnung Bergmüllers mit dem stark betonten Kreuz neben Christus die Entsendung des Gottessohnes zur Erlösung der Menschheit, der „Ratschluß der Erlösung“. Das Hochaltargemälde in der Ursulinenkirche von Landsberg und das Deckenfresko der Schloßkapelle von Haimhausen, die diesem Thema gewidmet sind, besitzen in ihrer Komposition und ihrer figürlichen Typologie wesentliche Gemeinsamkeiten mit der Zeichnung. Im Figürlichen trifft dies vor allem hinsichtlich der Übernahme des

⁵⁴ Karl Kosel, Johann Georg Bergmüller (1688–1762). Gedanken und Neuentdeckungen zu seinem 300. Geburtstag, in: JVAB 22, 1988, S. 203, 223–228, Abb. 37.

⁵⁵ Johann Baptist Enderle, Chorfresko „Ratschluß der Erlösung“ (1776): Oberndorf am Neckar, ehem. Augustinerkirche. – Karl Ludwig Dasser, Johann Baptist Enderle (1725–1798). Ein schwäbischer Maler des Rokoko, Weißenhorn 1970, S. 55, 134, Abb. 143.

⁵⁶ Ulrike Gauß, Andreas Thamasch 1639–1697. Stiftsbildhauer in Stams und Meister von Kaisheim, Weißenhorn 1973, S. 52, 83, Abb. 112.

geflügelten Hl. Geistes zu. Die starke Betonung der Diagonalkomposition durch das Kreuz ist allen drei Werken Bergmüllers zu eigen. Noch enger ist die kompositionelle Verwandtschaft zwischen der Zeichnung und dem Haimhausener Deckengemälde. Die Gruppe mit Christus, dem Kreuz und den Engeln entspricht sich in beiden Werken spiegelbildlich. Die beiden Engel am Fußende des Kreuzstammes sind in beiden Werken weitgehend identisch. Die kompositionellen und figurlichen Analogien legen eine Datierung der Zeichnung um 1750 nahe.

Die ikonographischen Zusammenhänge der Zeichnung mit den Werken Johann Georg Bergmüllers in Landsberg und Haimhausen ergeben das Bild einer thematisch und stilistisch in sich geschlossenen Gruppe. Die Einheitlichkeit des ikonologischen Stils wird an Hand der völligen Übereinstimmung des Landsberger Hochaltargemäldes mit der Hauptgruppe des Haimhausener Deckengemäldes offenkundig. Aber auch die Nachwirkungen des „Urbildes“ in der Münchener Dreifaltigkeitskirche treten beim Landsberger Hochaltargemälde in Erscheinung: Die Weltkugel, welche das erste Menschenpaar umschließt, ist dem Hochaltargemälde Wolffs entlehnt. Als Johann Baptist Bergmüller (1724–85), der Sohn des Augsburger Akademiedirektors, in den Jahren 1765/66 die Freskoausmalung der Landsberger Ursulinenkirche schuf, diente ihm für die Dreifaltigkeitsgruppe des Langhausfreskos dieselbe Gruppe des Haimhausener Deckengemäldes seines Vaters zum Vorbild⁵⁷.

In diesem Zusammenhang mit dem Schüler- und Stilkreis Johann Georg Bergmüllers ist noch eine Zeichnung mit dem Thema „Hl. Dreifaltigkeit“ von Gottfried Bernhard Göz (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 7267) zu behandeln⁵⁸, die als Entwurf für das Chorfresko der ehemaligen Salesianerinnenkirche zu Amberg (Oberpfalz) im Jahre 1758 entstand. Die Dreiergruppe im Bildzentrum wird von drei großen Engeln umgeben, die das SANCTUS rufen. Eduard Isphording unterläuft eine irrtümliche Deutung der mittleren Figur der Dreifaltigkeitsgruppe: „Vor ihnen schwebt mit ausgebreiteten Armen Maria. Vor der Brust die Taube des hl. Geistes. Ihr Haupt umgeben kleine Flammen“⁵⁹.“ Völlig eindeutig handelt es sich hier um den Hl. Geist als Jüngling, d. h. nach den Visionen von Crescentia Höß. Im ausgeführten Fresko erscheint aber der Hl. Geist in Menschengestalt nicht, sondern nur die Taube.

⁵⁷ H. Schnell (wie Anm. 47), S. 6, 12 f., Abb. S. 16.

⁵⁸ Feder in Grau, grau laviert, gehöht; 253 × 198 mm. – Eduard Isphording, Gottfried Bernhard Göz 1708–1774. Ölgemälde und Zeichnungen, Weissenhorn 1982, Textband, S. 68, 221 f., Kat.-Nr. A I 12; Tafelband, Abb. 103.

⁵⁹ E. Isphording (wie Anm. 58), S. 222.

Angesichts der Entstehungszeit im Jahre 1758 dürfte der Wegfall dieser Darstellung bei einem öffentlichen Kunstwerk, wie es ein Deckengemälde in einer Kirche ist, mit großer Wahrscheinlichkeit in Befolgung des päpstlichen Verbots erfolgt sein. Als Stilquellen für die Zeichnung von Göz sind Matthäus Günther und Johann Georg Bergmüller anzuführen. Die Gruppe mit Gottvater und Gottsohn in enger Umschlingung geht unmittelbar auf Günthers Deckengemälde in Altdorf zurück. Die drei großen Sanctus-Engel dagegen stehen deutlich unter dem Einfluß Bergmüllers, wie aus dem Vergleich mit dessen Zeichnung hervorgeht. Mit dem Stich des Hl. Geistes nach Vorlage von Göz besitzt seine Darstellung auf der Berliner Zeichnung keine Gemeinsamkeit. Der von Johann Heinrich Störcklin ausgeführte Stich mit der Darstellung im crescentianischen Typus, d. h. ohne die Taube auf der Brust, ist daher erheblich früher anzusetzen, wahrscheinlich vor 1745⁶⁰.

Mit einem seiner letzten Werke gewinnt Cosmas Damian Asam unmittelbaren Einfluß auf diesen besonderen Themenbereich der Augsburger Malerei des 18. Jahrhunderts. Es ist die Ausmalung des Chorkuppelraumes der Wallfahrtskirche Herrgottsruh bei Friedberg (1738)⁶¹, die dem Thema des Sündenfalles und der Erlösung gewidmet ist. Das dem Hochaltar zugeordnete Kuppelfeld enthält die Darstellung der Dreifaltigkeit in menschlicher Gestalt und die Vorweisung der Leidenswerkzeuge Christi durch Engel (Abb. 24). Das Hochaltarfresko stellt die Ankunft des Erlösers auf Erden mit dem Engelskonzert und der Anbetung der Könige dar⁶². Das Dreifaltigkeitsfresko als Abschluß des Kuppelzyklus mit dem Sündenfall, der Vertreibung aus dem Paradies und dem Sieg des hl. Michael über Luzifer kann daher nicht als die Heimkehr Christi nach seinem Leiden in den Himmel gedeutet werden⁶³. Vielmehr ist hier seine Entsendung aus dem Himmel und aus der Dreifaltigkeit in sein irdisches Leben verbunden mit dem Hinweis auf ein Erlösungsoffer in Gestalt der Leidenswerkzeuge dargestellt. Die entsendende Geste Gottvaters und die hinweisende Geste des Hl. Geistes auf Kelch und Kreuz sind als visionäre

⁶⁰ Bei Rudolf Wildmoser nicht aufgeführt. Die Ausführung des Stiches durch Johann Heinrich Störcklin ist auszuschließen, nachdem dieser am 20. 1. 1737 in Augsburg verstarb. Die Zusammenarbeit mit dem Gözschen Verlag ist für dessen Sohn Johann Rudolf St., geb. 1719 (1723 nach P. v. Stetten) Augsburg, gest. 1752 (1756 nach P. v. Stetten und Lipowsky) ebda., gesichert. Siehe Fritz Tr. Schulz, in: Thieme-Beckers Künstlerlexikon 32, Leipzig 1938, S. 94 f.

⁶¹ Bärbel Hamacher, in: B. Bushart und B. Rupprecht (wie Anm. 42), S. 273 f., Tafel 97.

⁶² B. Hamacher (wie Anm. 61), S. 274 m. Abb.

⁶³ B. Hamacher (wie Anm. 61), S. 274. – Vgl. dazu: Gode Krämer, Wallfahrtskirche „Herrgottsruh“ Friedberg (= Schnells Kunstführer 267), München-Zürich ²1986, S. 7 ff. (Göttlicher Ratschluß).

Offenbarung des zukünftigen Schicksals des Erlösers auf Erden zu verstehen. Christus ist hier in seiner menschlichen Gestalt und nicht in der *einen* Wesenheit der Dreifaltigkeit dargestellt, während Gottvater und der Hl. Geist als *eine* Wesenheit in völliger physiognomischer Identität erscheinen. Die Erscheinung der beiden göttlichen Personen, Gottvater und Hl. Geist, im himmlischen Licht bezieht sich auf das Christusmonogramm im höchsten Licht der Kuppellaterne. Mit dieser Darstellung der Dreifaltigkeit in der Sphäre des himmlischen Lichtes ist ohne Zweifel die Beziehung zum Glaubensbekenntnis gegeben: „Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott.“ Die klare Unterscheidung zwischen der Dreifaltigkeit in ihrer himmlischen Verklärung und der Entsendung Christi in seiner menschlichen Gestalt macht deutlich, daß hier der Ratschluß der Erlösung dargestellt ist. Die Aufgliederung der Gruppenkomposition mit der Beziehung Gottvaters und des Hl. Geistes zum Licht und der räumlichen Hinordnung Christi zum Kreuz und zum irdischen Bereich entspricht im Grundsätzlichen den Darstellungen dieses Themas durch Johann Georg Bergmüller in Landsberg und Haimhausen.

Ein Jahr nach der Chorausmalung von Herrgottsruh durch Cosmas Damian Asam, 1739, schuf sein Schüler Christoph Thomas Scheffler (1699–1756) das Hochaltargemälde der Pfarrkirche von Aulzhausen (Lkr. Aichach-Friedberg)⁶⁴. Das Thema des Gemäldes ist die Fürbitte der beiden Kirchenpatrone, der hll. Laurentius und Elisabeth von Thüringen, für die leidende Menschheit. Über den beiden Heiligen schließt die Gruppe der Hl. Dreifaltigkeit in menschlicher Gestalt die Komposition ab (Abb. 25). Durch die Stellung des Hl. Geistes in der Gruppenmitte ergibt sich eine Übereinstimmung mit dem oben behandelten Deckengemälde von Johann Rieger in der Klosterkirche Holzen⁶⁵. In der physiognomischen Darstellung der drei göttlichen Personen ist die unmittelbare Abhängigkeit Schefflers von der Friedberger Dreifaltigkeit seines Lehrers völlig offenkundig. Mit Sicherheit hat Scheffler seinen Lehrer auf dem Gerüst in Herrgottsruh besucht und von ihm Zeichnungsvorlagen erhalten oder eigene Nachzeichnungen angefertigt; denn die Exaktheit der Übereinstimmung bei den Gesichtern läßt keinen anderen Schluß zu. Auch in der programmatischen Struktur ist die Übereinstimmung mit der Chorausmalung von Herrgottsruh festzustellen. Das Jahwe-Zeichen als Bekrönung des Thrones entspricht dem Christusmonogramm in der Kuppellaterne als Zei-

⁶⁴ Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern III: Schwaben, bearbeitet von Bruno Bushart und Georg Paula, München – Berlin 1989, S. 148.

⁶⁵ Siehe Anm. 43.

chen der einen Wesenheit der Dreifaltigkeit. Die achsiale Beziehung des Jahwe-Zeichens zum Hl. Geist in der Mitte der Dreifaltigkeitsgruppe verdeutlicht ebenfalls den Zusammenhang mit dem Glaubensbekenntnis: „Ich glaube an den Heiligen Geist, den Herrn und Lebensspender, der vom Vater und vom Sohne ausgeht.“ Schefflers Darstellung des Hl. Geistes in Aulzhausen mit den sieben Flammen um sein Haupt und der Taube auf seiner Brust verweist, wie ein Jahrzehnt später bei Johann Georg Bergmüller, auf die Vision von Maria Anna Lindmayr und das Hochaltargemälde von Johann Andreas Wolff in der Münchener Dreifaltigkeitskirche als Ursprung dieser mystisch inspirierten Richtung der bayerischen und schwäbischen Rokokomalerei.

Die behandelten Kunstwerke in München, Kloster Holzen, Friedberg, Aulzhausen, Landsberg und Haimhausen, die durch die visionäre Darstellung des Hl. Geistes in menschlicher Gestalt gekennzeichnet sind, lassen als einheitliche Konstante ihres theologischen Programms drei Themenbereiche erkennen: 1. Die allerheiligste Dreifaltigkeit, 2. das Glaubensbekenntnis, 3. den Ratschluß der Erlösung⁶⁶. Alle drei Themen sind im Glaubensbekenntnis zusammengefaßt. Der Hl. Geist, „der vom Vater und vom Sohne ausgeht“, wird als Mitte der Dreifaltigkeit, als „Ausspender aller Gaben und Gnaden“ (M. A. Lindmayr) und als Stifter der Kirche am Pfingstfest zur Personifikation der *einen* Wesenheit, die im gleichseitigen Dreieck zusammengefaßt ist. Im gleichseitigen Dreieck erscheinen das Tetragramm (= Jahwe-Zeichen), das Auge Gottes, das Christusmonogramm und die Taube des Hl. Geistes, d. h. die gesamte Symbolik der Dreifaltigkeit⁶⁷. Im Haimhausener Deckengemälde Johann Georg Bergmüllers ist diese Trinitätssymbolik in seltener Großartigkeit entfaltet. Das gleichseitige Dreieck mit dem Auge Gottes umschließt das Alpha, das Omega und in der Spitze das M (= Maria) der Muttergottes. Der umfassende Kreis in den sieben Farben des Regenbogens, der nach dem hl. Basilius d. Gr. ein Symbol der Heiligsten Dreifaltigkeit ist⁶⁸, wird von den Strahlen mit den sieben Flammen der Gaben des Hl. Geistes unterteilt. Die christologische Deutung des Regenbogens betont, daß Christus die inkarnierte Erbarmung Gottes ist⁶⁹. Die Beziehung zur Entsendung des Gottessohnes als

⁶⁶ Hugo Karl Maria Schnell, *Der bayerische Barock. Die volklichen, die geschichtlichen und die religiösen Grundlagen. Sein Siegeszug durch das Reich*, München 1936, S. 198 f.

⁶⁷ Dorothea Forstner OSB, *Die Welt der christlichen Symbole*, Innsbruck-Wien-München 1977, S. 45 f.

⁶⁸ D. Forstner (wie Anm. 67), S. 110 f.

⁶⁹ D. Forstner (wie Anm. 67), S. 110. – Vgl. Filippo Picinelli, *Mundus symbolicus, in emblematicum universitate illustratus* (hg. von Augustin Erath, Can. Reg.), Köln 1681, 2. Buch, Kap.

Erlöser der Welt durch den „Ratschluß der Erlösung“, das Hauptthema des Deckengemäldes, ist offenkundig. Die marianische Deutung des Regenbogens als Sinnbild der Muttergottes liefert ein alter Hymnus: *Arcus pulcher aetheri*⁷⁰.

Die Einbeziehung der Muttergottes in die Trinitätssymbolik läßt eindeutig die Verbindung zur Bezeichnung Mariens als Mutter der Kirche erkennen. Als erste päpstliche Lehräußerung hat Papst Benedikt XIV. in seiner Bulle „*Gloriosae Dominae*“ vom 27. September 1748 betont, daß die „Katholische Kirche Maria immer als die ganz liebenswerte Mutter bekannt hat, die ihr durch das Wort des sterbenden Bräutigams hinterlassen wurde“⁷¹. Er hebt eigens hervor, daß es auf Weisung des Hl. Geistes geschah. Es kann wohl kaum als ein Zufall bezeichnet werden, daß derselbe Papst, der drei Jahre zuvor mit der Problematik der Hl.-Geist-Darstellungen befaßt war, mit dieser Definition Mariens als Mutter der Kirche und der Bedeutung des Hl. Geistes die theologische Grundlage für die Thematik der Deckengemälde von Matthäus Günther, Johann Georg Bergmüller und Balthasar Riepp liefert. Karl Wittkemper definiert das Zusammenwirken des Hl. Geistes und der Muttergottes folgendermaßen: „Überdies wird das Werden und Wachsen der Kirche, die Heiligung der Seelen, als Werk des Hl. Geistes gekennzeichnet, bei dem Maria durch ihre fürbittende und vermittelnde Tätigkeit mithilft. Das ist ein anderer Grund, der dazu berechtigt, Maria als Braut des Hl. Geistes zu verehren“⁷².“ Dogmatisch gesehen, waren und sind daher die Deckengemälde Günthers, Bergmüllers und Riepps zweifelsfrei konform mit der kirchlichen Lehre. Vielmehr konnten sich die kirchlichen Auftraggeber der Deckengemälde in Altdorf und Schongau von 1748 durch die Veröffentlichung der päpstlichen Bulle „*Gloriosae Dominae*“ im gleichen Jahr im nachhinein bestätigt fühlen. Darin dürfte auch die Begründung liegen, warum das Augsburger Domkapitel als Bauherr der Pfarrkirche von Großaitingen keine Bedenken gegen die Darstellung des Hl. Geistes als Jüngling in Riepps Chorfresko trug. Im großen und ganzen gesehen, stehen diese ikonographischen Besonderheiten als Ausdruck einer visionär inspirierten Frömmigkeit auf dem Fundament einer großartig entfalteten trinitarischen und marianischen Theologie, die im Glaubensbekenntnis zusammengefaßt ist.

XVIII, S. 94–98, Artikel „Iris“ (S. 94, Nr. 254: „*Incarnatio Verbi. Verbum Divinum, humana carne vestitum, Iridem amoenissimam dixeris.*“ – S. 97, Nr. 281: „*Ita misericordia Divina, genuinum Iridis prototypon.*“).

⁷⁰ D. Forstner (wie Anm. 67), S. 111.

⁷¹ Anton Bodem, Artikel „Mutter der Kirche“, in: R. Bäumer und L. Scheffczyk (wie Anm. 53), 4. Band, St. Ottilien 1992, S. 553.

⁷² K. Wittkemper (wie Anm. 53), S. 569.

Die Dreifaltigkeitskirche in München und die Klosterkirche von Holzen bilden den Auftakt und die Klosterkirche von Ottobeuren den krönenden Höhepunkt dieser bildgewordenen Verehrung der allerheiligsten Dreifaltigkeit⁷³.

Die Ausstrahlung der heiligmäßigen Persönlichkeit von Crescentia Höß nach Tirol und in das Fürstbistum Brixen hat im Augustiner-Chorherrenstift Neustift ein Zentrum besonderer Art. Dies ist in doppelter Hinsicht der Fall. Mit Gabriel (Georg) Weber war ein Landsmann und besonderer Verehrer von Crescentia Höß Mitglied des Konvents, der zudem Besitzer eines allerdings kaum eigenhändig geschriebenen Gebetbuches der Kaufbeurer Seligen war⁷⁴. Außerdem verwahrt das Stiftsarchiv einen Brief Crescentias vom 9. November 1743, der eine herzliche Empfehlung Georg Webers anlässlich seiner Profese am 3. November 1743 enthält⁷⁵. Offenbar hat Crescentia Georg Weber und seine Familienangehörigen gut gekannt. Die Kanonikerverzeichnisse von Neustift enthalten einige widersprüchliche Angaben über Gabriel (Georg) Weber. Im Kanonikerverzeichnis, das im Jahre 1698 von Dominikus Koler begonnen wurde, ist folgendes vermerkt; „12. Gabriel (Georgius antea) Weber natus Desingae in Suevia 13. Mart. 1720, ...“⁷⁶. Das Chorherren-Verzeichnis von 1942 enthält folgende biographische Angaben: „Gabriel (Georg) Weber, Dösingen (Schweiz), geb. 31. 3. 1720, Eintritt 3. 11. 1742, Profese 3. 11. 1743, Priesterweihe 1746 am Sonntag Laetare (= 20. März), Cooperator in Welschnofen 1753, Rückkehr ins Stift 1755, Cooperator in Pfalzen 1761–63, Kurat in Oberwielenbach 1769–80, 1780 Rückkehr ins Stift, gest. 7. 1. 1796 (sehr gesuchter Beichtvater, Exorzist)⁷⁷.“ Das irrtümliche Geburtsdatum 13. März ist im Verzeichnis von 1942 richtiggestellt. Der geographische Irrtum bezüglich seines Geburtsortes Dösingen, der in die Schweiz verlegt wird, kann an Hand des Geburtsregisters der Pfarrei Dösingen (Lkr. Ostallgäu) aufgeklärt werden, das den Eintrag der Geburt Georg Webers am 31. März 1720 enthält⁷⁸. Damit sind die biographischen Widersprüchlichkeiten behoben und die

⁷³ H. K. M. Schnell (wie Anm. 66), S. 202 f.

⁷⁴ R. Gläser (wie Anm. 1), S. 98 f.

⁷⁵ Für die Überlassung einer Fotokopie des Briefes und für die großzügige Unterstützung meiner Forschungen danke ich den Hochwürdigem Herrn Kanonikern Dr. Theobald Herbert Innerhofer und Professor Martin Hermann Peintner, Neustift.

⁷⁶ Stiftsbibliothek Neustift, Codex 27 b, pag. 159.

⁷⁷ Ambros Giner, Anselm Sparber und Max Schrott (Hg.), Chorherren-Verzeichnig 1142–1942, in: Festschrift zum 800jährigen Jubiläum des Stiftes Novacella, Brixen (1942), S. 31.

⁷⁸ Geburtsregister der Pfarrei Dösingen: „Weber Georg 1720, 31. März.“ – Für die freundliche und schnelle Übermittlung der Unterlagen danke ich H. H. Pfarrer G. Neuner, Westendorf, sehr herzlich.

Herkunft Gabriel Webers aus Dösingen am Fuß des beherrschenden Georgenberges bei Kaufbeuren eindeutig erwiesen. Zu ergänzen ist noch die biographische Angabe, die auf dem Besizervermerk des genannten Gebetbuches beruht, wonach Gabriel Weber im Jahre 1758 bei einem Besuch in seiner Heimat dieses Gebetbuch im Kaufbeurer Franziskanerinnenkloster erhielt⁷⁹.

Das persönlichste Denkmal Gabriel Webers und seiner Crescentiaverehrung ist uns in seinem Bildnis (Kloster Neustift, Kunstsammlungen des Stiftes) erhalten geblieben (Abb. 26)⁸⁰. Der im Brustbild fast frontal dargestellte Augustinerchorherr hält mit der rechten Hand ein Bildnis von Crescentia Höß, das demjenigen aus dem Jahre 1735 entspricht⁸¹. Die Gesichtszüge von Gabriel Weber sind ausgesprochen jugendlich, so daß das Porträt nur kurze Zeit nach seiner Profess bzw. nach seiner Priesterweihe im Jahre 1746 entstanden ist. Eine Datierung vor 1750 kann daher mit Sicherheit angenommen werden. Als Kunstwerk ist das Bildnis gewiß anspruchslos, aber von einer starken persönlichen Ausstrahlung, die Züge eines Motivbildes trägt und bestimmt als Zeugnis der Dankbarkeit Gabriel Webers für seine heiligmäßige Fürsprecherin entstanden ist.

Merkwürdig, ja geradezu verführerisch ist die Tatsache, daß gleichzeitig mit der Profess von Gabriel Weber im Jahre 1743 Matthäus Günther die Ausmalung der Klosterkirche von Neustift mit dem Fresko über dem Hochaltar abschloß⁸². Von wesentlicher Bedeutung ist hier vor allem die Tatsache, daß der Gesamtentwurf für die Gestaltung des Hochaltarbereichs durch Matthäus Günther quellenmäßig gesichert ist⁸³. In seinem Entwurf für den Hochaltar, der mit großer Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1738 datiert werden kann⁸⁴, greift Günther auf den gemalten Hochaltar Cosmas Damian Asams aus dem gleichen Jahr in der Wallfahrtskirche Herrgottsruh bei Friedberg zurück⁸⁵. Die Dreifaltigkeitsgruppe des Freskos über dem Neustifter Hochaltar wiederholt,

⁷⁹ R. Gläser (wie Anm. 1), S. 98.

⁸⁰ Öl/Leinwand, 46,5 × 39 cm. – Für die freundliche Übermittlung der Bildmaße danke ich ergebenst dem Hochwürdigsten Herrn Prälaten, Abt Dr. Chrysostomus Giner, Neustift.

⁸¹ R. Gläser (wie Anm. 1), S. 23 f., Bild II.

⁸² H. Gundersheimer (wie Anm. 24), S. 30, Abb. 38. – N. Jocher/G. Krämer, in: Kat. M. Günther, S. 369. – Martin Peintner, Kloster Neustift – Augustiner-Chorherren in Südtirol, Bozen 1985, Abb. 72.

⁸³ Herbert Theobald Innerhofer, Die Barockisierung der Stiftskirche von Neustift, in: Josef Nössing und Helmut Stampfer (Hg.), Kunst und Kirche in Tirol. Festschrift zum 70. Geburtstag von Karl Wolfsgruber, Bozen 1987, S. 366. – K. Kosel (wie Anm. 14), S. 234.

⁸⁴ K. Kosel (wie Anm. 14), S. 238.

⁸⁵ K. Kosel (wie Anm. 14), S. 237.

mit Ausnahme der Taube des Hl. Geistes, spiegelbildlich dieselbe Gruppe in Asams Friedberger Chorkuppelfresko, das sich im Kuppelsegment über dem gemalten Hochaltar befindet (Abb. 27)⁸⁶. Die Gegenüberstellung der Gottvatergestalt Günthers mit derjenigen Asams veranschaulicht in Physiognomie, Körperhaltung und Gewanddrapierung ein Maß an Übereinstimmungen, das die unmittelbare Abhängigkeit Günthers auch im Detail erkennen läßt (Abb. 8). Der Zusammenhang des Neustifter Freskos mit dem Themenkreis der Dreifaltigkeit und des „Ratschlusses der Erlösung“ ist daher gegeben.

Der zweite Themenkreis im Chor der Neustifter Klosterkirche, Maria als Mutter der Kirche, erscheint mit dem Hochaltargemälde „Himmelfahrt Mariens“, das Joseph Ignaz Milldorfer 1743/44 in Wien schuf⁸⁷, und mit dem östlichen Kuppelfresko Matthäus Günthers, welches das Pfingstfest darstellt⁸⁸. Die großartige theologische und künstlerische Einheit des Hochaltars mit dem Himmelfahrtsgemälde und des Deckengemäldes mit dem Empfang der Muttergottes durch die Dreifaltigkeit im Himmel, die schon von Hermann Gundersheimer und Jakob Mois gewürdigt wurde⁸⁹, verdeutlicht allein schon im Hinblick auf die programmatische Konzeption die unmittelbare Verwandtschaft mit Günthers Deckengemälden in Altdorf und Schongau (Abb. 28). Die Gestalt Christi im Neustifter Fresko nimmt im figürlichen Typus, in der Gesichtsbildung und in der Gestik seiner Arme und Hände völlig übereinstimmend den Hl. Geist als Jüngling des Altdorfer Deckengemäldes vorweg. Die Gruppe der Engel mit dem Kreuz hinter Christus in Neustift wiederholt Günther völlig identisch im Schongauer Fresko⁹⁰. Als drittes Kompositionselement auf der Achse mit Christus erscheint die Engelsgruppe mit Krone und Zepter, die sie der zum Himmel auffahrenden Muttergottes (im Hochaltargemälde) entgegenträgt (Abb. 29), kompositionell und figürlich völlig übereinstimmend im Altdorfer Deckengemälde, wo sie unmittelbar Maria zugeordnet ist. Dasselbe gilt auch für die Putten mit Blumengirlanden am unteren Bildrand der Deckengemälde von Neustift und Altdorf. Als entscheidendes Element der Einheit der programmatischen Konzeption und des ikonologischen Stils bei

⁸⁶ K. Kosel (wie Anm. 14), S. 242.

⁸⁷ H. Th. Innerhofer (wie Anm. 83), S. 366.

⁸⁸ H. Gundersheimer (wie Anm. 24), Abb. 36.

⁸⁹ H. Gundersheimer (wie Anm. 24), S. 31, Abb. 38. – Jakob Mois, Matthäus Günthers Kirchenfresken in Neustift und Rottenbuch nach ihrem zeitlichen und künstlerischen Zusammenhang, in: *Der Schlern* 47, 1973, S. 525.

⁹⁰ Sigfrid Hofmann, Stadtpfarrkirche Mariae Himmelfahrt, Heiliggeist – Spitalkirche St. Anna Schongau, Schongau o. J., Abb. S. 6.

den Deckengemälden Günthers in Neustift, Altdorf und Schongau ist die klare Ausrichtung auf das Thema Maria als Braut des Hl. Geistes zu bezeichnen. Die Achse, die von der Taube des Hl. Geistes ausgeht, bezieht sich über das vom Engel gehaltene Zepter direkt auf die zum Himmel auffahrende Muttergottes im Hochaltargemälde⁹¹. Diese Beziehung korrespondiert unmittelbar mit der Stellung Mariens und der Hl.-Geist-Taube auf der Mittelachse des Pfingstfreskos⁹². Im theologischen Programm, in der ikonologischen Struktur und im Figürlichen ist daher im Neustifter Hochaltarbereich das Thema Maria als Braut des Hl. Geistes verwirklicht und damit die unmittelbare Voraussetzung für Günthers Deckengemälde in Altdorf und Schongau gegeben.

Man könnte nun die Spekulation anstellen, ob zwischen der Tätigkeit Matthäus Günthers in Neustift mit den behandelten programmatischen Charakteristika und dem Eintritt Gabriel Webers unter der Protektion von Crescentia Höß ein ursächlicher Zusammenhang besteht. Die Bekanntschaft des Propstes Anton Steigenberger (1737–67), des Initiators der Barockisierung der Stiftskirche⁹³, mit der Kaufbeurer Mystikerin ist durch den oben erwähnten Brief belegt. Mittels dieser brieflichen Verbindung ist es durchaus denkbar, daß Nachrichten und bildliche Zeugnisse der Visionen Crescentias nach Neustift gelangt sind. Jenseits aller Vermutungen, die hypothetisch bleiben müssen, ist bei den Werken Günthers in Neustift und ihren Auswirkungen an der grundlegenden Tatsache festzuhalten, daß mit der großartigen Entfaltung der trinitarischen und marianischen Theologie und Ikonographie die künstlerische Gestaltung des Visionsbildes in der monumentalen Decken- und Altarbildmalerei des süddeutschen Rokokos Hand in Hand geht⁹⁴. Mit dieser visionären Thematik und Darstellungsform steht Matthäus Günther in Neustift an *dem* entscheidenden Wendepunkt des süddeutschen Spätbarocks und Rokokos, den Münchener und Augsburger Künstler geprägt haben. Ihr Erbe haben in Altbaiern und Schwaben um und nach der Mitte des 18. Jahrhunderts bezeichnenderweise Tiroler Künstler angetreten: Johann Jakob (1708–83) und Franz Anton Zeiller (1716–94) in Ettal, Benediktbeuern und Ottobeuren⁹⁵.

⁹¹ H. Gundersheimer (wie Anm. 24), S. 37.

⁹² Wie Anm. 88.

⁹³ H. Th. Innerhofer (wie Anm. 83), S. 365.

⁹⁴ K. Kosel (wie Anm. 14), S. 243 f.

⁹⁵ Ausstellungskatalog „Paul, Johann Jakob, Franz Anton Zeiler“, Reutte 1983, Abb. S. 19, 27, 29, 62.

Der Dritte im Bunde der Tiroler Meister ist Balthasar Riepp, der mit dem Chorfresko der Pfarrkirche von Großaitingen (1754) als unmittelbarer Nachfolger von Matthäus Günther auftritt (Abb. 30). Die Stiftsrechnung 1754/55 für die Pfarrkirche erwähnt, daß Günther eine Skizze für das Chordeckengemälde geliefert habe, aber „Balthasar Riepp obsiegte als wohlfeiler und künstlerischer“⁹⁶.

Bei der Betrachtung von Riepps Deckengemälde ist kein besonderer Scharfsinn vonnöten, um die Abhängigkeit von Günthers Fresken in Altdorf und Schongau – noch stärker vom letzteren – zu erkennen. Günthers Interesse an diesem Auftrag erklärt sich aus seiner Freskierung der Großaitinger Sebastianskapelle, die er im Jahre 1740 ausführte⁹⁷. Die Abhängigkeit vom Altdorfer Fresko bleibt auf die Grundelemente der Anordnung der Hauptgruppe mit Gottvater und Christus, dem Hl. Geist und der Muttergottes beschränkt. Im Vergleich zu den schmalen hochformatigen Bildfeldern in Altdorf und Schongau, die der dynamischen Entfaltung der S-förmigen Komposition Günthers Beschränkungen auferlegen, nutzt Riepp die größere Breite und Weite der Großaitinger Gewölbefläche zu einer Steigerung der Komposition in einer doppelten S-Schwingung, die sehr eindrucksvoll ist. Die Steigerung der räumlichen Entfaltung kommt vor allem in der Dreifaltigkeitsgruppe zur Geltung und gipfelt in der monumentalen Freistellung des Hl. Geistes mit dem rocailleförmigen Thron, der für die Muttergottes bereitsteht. Die brausende Schwebekraft des junglingshaften Hl. Geistes, sein wie aus Licht gewobenes wehendes Kleid, die sieben Feuerflammen und die leuchtende Tiefe des umfassenden Wolkenraumes entsprechen in eminenter Weise der Pneumatologie einer Vision⁹⁸. Die Ausgewogenheit der räumlichen Disposition der Dreifaltigkeitsgruppe und die Betonung der zentralen Stellung des Hl. Geistes erfährt durch den Engel mit dem flammenden Herzen eine Ergänzung, die bei Matthäus Günther nicht erscheint und in theologischer Hinsicht als eine sinnvolle Deutung des Wesens der allerheiligsten Dreifaltigkeit bezeichnet werden kann. Unter den trinitarischen Formulierungen des Neuen Testaments dürfte vor allem die Stelle am Ende des zweiten Korintherbriefes in Frage kommen: „Die Gnade Jesu Christi, des Herrn, die Liebe Gottes und die Gemeinschaft des Heiligen Geistes sei mit euch allen (2 Kor 13,13)!“ Im Unterschied zu den

⁹⁶ G. Krämer, *Leben und Werk: eine chronologische Übersicht*, in: *Kat. M. Günther*, S. 380.

⁹⁷ H. Gundersheimer (wie Anm. 24), S. 26; Abb. 30, 31. – N. Jocher/G. Krämer, in: *Kat. M. Günther*, S. 366, Abb. 33.

⁹⁸ R. Gläser (wie Anm. 1), S. 171.

Deckengemälden Günthers in Altdorf und Schongau ist Maria als Unbefleckte Empfängnis mit der Mondsichel, dem Sternenkranz und den weißen und blauen Kleidern dargestellt. Die Gruppierung der beiden Engel, die den Herminmantel Mariens halten, ist spiegelbildlich aus Günthers Schongauer Fresko übernommen. Ein interessanter Unterschied zu Günthers Deckengemälden ist in dem als Rocaillemuschel gestalteten Thron festzustellen. In seinen Ornamenten ist er offensichtlich von François Cuvilliés „Morceaux de Caprice“, 2. Buch, abhängig, die zwischen 1742 und 1745 von dem Augsburger Georg Sigismund Roesch gestochen wurden⁹⁹. Doch dies sind nur Details, die für die stilistische Einordnung Riepps von Belang sind. In der Gestaltung des visionären Themas und in der Verwirklichung der ikonologischen Konzeption, die auf dem trinitarischen und marianischen Programm beruht, hat Balthasar Riepp eine überdurchschnittliche künstlerische Leistung vollbracht.

Dasselbe Thema hat Johann Anwander (1715–70) aus Lauingen im Langhausfresko der Pfarrkirche von Schwennenbach (Lkr. Dillingen a. d. Donau) dargestellt (1758): Die Verherrlichung der Unbefleckten Empfängnis durch die allerheiligste Dreifaltigkeit mit dem Hl. Geist als Jüngling¹⁰⁰. Die das Bildzentrum umgebenden Gruppen – die göttliche Weisheit, die Kirche, Pietas und Divina Providentia mit dem hl. Michael¹⁰¹ – lassen dieselbe programmatische Konzeption wie bei Matthäus Günther, Johann Georg Bergmüller und Balthasar Riepp erkennen.

Der ganze hier behandelte Themenbereich um die Hl.-Geist-Visionen von Crescentia Höß und ihrer geistigen Mutter Maria Anna Lindmayr veranschaulicht die Entwicklung der trinitarischen und marianischen Theologie des Barock als Grundlage des ikonologischen Stils, der den Kernbereich der monumentalen Decken- und Altarbildmalerei des 18. Jahrhunderts umfaßt. Die Darstellung des Hl. Geistes in menschlicher Gestalt ist hier letztlich als Kristallisationspunkt einer mystischen und visionären Erfahrung des Geheimnisses

⁹⁹ Norbert Lieb, François Cuvilliés, *Morceaux de Caprices à divers usages* – „Entwürfe und Skizzen zu verschiedenem Gebrauch“, München 1981, Tafel 20. – Wolfgang Braunfels, François Cuvilliés, *der Baumeister der galanten Architektur des Rokoko*; München 1986, S. 200.

¹⁰⁰ Die *Kunstdenkmäler von Bayern VII, Regierungsbezirk Schwaben 7, Landkreis Dillingen a. d. Donau*. Bearbeitet von Werner Meyer, München 1972, S. 847 ff., Abb. 867.

¹⁰¹ Gg. Dehio (wie Anm. 64), S. 945. – Mein herzlicher Dank sei ausgesprochen den Hochwürdigen Herrn Msgr. Jakob Mois, Rottenbuch, Prälat Professor Dr. Peter Rummel, Donauwörth, und Pfarrer Heribert Stiegler, Biberach, für die Beratung in theologischen und ikonographischen Fragen sowie Herrn Dr. Georg Paula, München, Herrn Richard Harzenetter, Sontheim, und Herrn Erwin Holzbaier, Mindelheim, für die freundliche Überlassung des Bildmaterials.

der allerheiligsten Dreifaltigkeit zu verstehen. Die theologische, ikonologische und künstlerische Geschlossenheit dieser besonderen Erscheinungsform des bayerischen und schwäbischen Spätbarock ist selbstverständlich auch das Ergebnis des hervorragenden künstlerischen Ranges der Münchener und Augsburger Maler, die den theologischen und künstlerischen Ansprüchen dieser Programme gewachsen waren. Hinzu kommt die persönliche Verbindung dieser Künstler durch das Lehrer-Schüler-Verhältnis bei Johann Andreas Wolff und Johann Georg Bergmüller sowie bei Matthäus Günther und Christoph Thomas Scheffler als Schüler von Cosmas Damian Asam. Die trinitarische und marianische Grundlage der katholischen Barocktheologie und die mystisch-visionäre Frömmigkeit der Lindmayrin und Crescentias von Kaufbeuren fanden in den größten Künstlerpersönlichkeiten der Münchener und Augsburger Malerei des 18. Jahrhunderts einen qualitativ homogenen und hochrangigen Schulkreis, der über eine adäquate Gestaltungskraft verfügte. Die durch den Schulcharakter bedingte stilistische Homogenität schafft auch die Voraussetzung für die Einheit des ikonologischen Stils, wobei in der individuellen Gestaltung der Ikonographie ein großer programmatischer und künstlerischer Spielraum zu beobachten ist. Die Auswirkungen dieser bedeutenden Kunstwerke, die von großen Künstlerpersönlichkeiten in der Auseinandersetzung mit der Welt der Visionen geschaffen wurden, auf die volkstümlichen Darstellungen der Visionen von Crescentia Höß werden im zweiten Teil dieses Beitrages behandelt.